



Studi sulla Formazione: 20, 61-71, 2017-2
DOI: 10.13128/Studi_Formaz-22170 | ISSN 2036-6981 (online)

I suoni attraverso lo specchio. Orizzonti coreutico-musicali di Alice

LEONARDO ACONE

Ricercatore di Storia della pedagogia – Università degli Studi di Salerno

Corresponding author: lacone@unisa.it

Abstract. This essay aims at investigating the sounds and the musical spectrum contained in the two novels by Lewis Carroll. For this purpose two complementary yet distinct research directions will be followed, also considering the great number of solicitations these texts offer. On one hand an analysis of music and sounds inside the narration, identified as key elements within the relationship reality/imagination, will be carried out. On the other the focus will be on those composers who have transformed, in the years, Alice's wonderful adventures into music masterpieces such as operas, ballets, orchestral suites and instrumental songs.

Keywords. Alice; Music; Transposition; Childhood; Wonders.

1. I suoni meravigliosi del mondo di Alice

Nei due romanzi di Lewis Carroll non è semplice decifrare il ruolo e la presenza del registro sonoro-musicale. La musica c'è; le sollecitazioni acustiche anche; ma non sono molte, e sono abilmente centellinate dallo scrittore che sembra voler tenere costantemente, sullo sfondo della sua narrazione, un alone di riconoscibilità – sorta di velata, accennata 'colonna sonora' – ma lo fa collocando immediatamente l'*aura musicale* del testo nella medesima evanescenza che costituisce la principale prerogativa dell'orizzonte di Alice. L'indefinitezza, la felice ambiguità tra reale ed irreale, il *nonsense* divenuto 'abito' narrativo ed esistenziale di scrittore e protagonisti, si adagiano confortevolmente in un tessuto sonoro labile e trasparente che, in quanto poco percepibile secondo le codificate e rigide leggi del reale, si rivela forse – nel rispetto delle 'regole capovolte' care a Carroll – quale elemento tra i più significativi ed importanti del racconto.

I primi spunti che incontriamo nel testo sono piccoli riferimenti a rumori accennati, come il «grugnito» emesso dal Topo ed il «fruscio di piccoli passi in lontananza» del Coniglio Bianco¹; o ancora il «sibilo» del piccione che vola.

Man mano che si avanza nel racconto, Alice 'accetta', senza timore alcuno, di ritrovarsi in un 'di là' meraviglioso, nel senso più ampio del termine², e tale accettazione tro-

¹ Quando non indicato diversamente, per i testi dei due romanzi di Carroll si fa riferimento a L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*, trad. it. di Masolino D'Amico, Milano, Mondadori, 2014 (1978).

² E ricordiamo che 'meraviglioso' si riferisce, in una ricostruzione puntuale della etimologia e del significato lato del termine, a tutto quanto genera meraviglia e, comunque, si trova in diretta connessione con il sorprendente, l'innaturale, l'arcano e l'imprevedibile. Non lontano, quindi, da un registro prossimo anche al 'perturbante' che gli si rivela – ed Alice ne è felice testimonianza – contesto narrativo ed emotivo di indubitabile

va una sorprendente corrispondenza in termini di ‘ampliamento’ sonoro. Un ampliamento che arriva a compiersi nella prima manifestazione di natura ‘musicale’, in un percorso che sembra rispettare l’evoluzione stessa della dimensione acustica (e del corrispondente spettro emotivo): dal rumore al suono; dal suono alla musica. Alice, infatti, arrivata presso la dimora della Duchessa, percepisce il baccano infernale di quell’interno domestico surreale mediante tonfi, grida, starnuti e tutti i rumori/suoni che sembrano costruire un moto vorticoso, febbrile e folle, culminante nella assurda e bislacca *ninna nanna* con tanto di coro a sostegno armonico delle incredibili strofe:

*Trattalo male il tuo bambino
E se starnuta, daglielo sode:
Lo fa soltanto, il birichino,
Perché di dar fastidio gode.*

CORO
(al quale si univano la cuoca e il bambino)
Uau! Uau! Uau!

*Io tratto male il mio bambino,
Quando starnuta glielo do sode:
È infatti segno che il suino
Mangia il suo pepe, e non mi ode*

CORO
*Uau! Uau! Uau!*³

È il primo testo cantato del romanzo, e fa seguito ai versi – soltanto recitati, in quel caso – che avevano contraddistinto l’incontro tra Alice e il Bruco, non meno surreale e ‘liberatorio’ rispetto a consequenzialità logiche e ‘strette’ di norme e prassi consolidate e ‘opportune’. *Babbo William* apre la via alla decostruzione semantica della parola che, in quanto processo di felice ribaltamento del ‘comunemente accettato e verificabile’, diviene la prima porta di accesso verso un mondo che Carroll edifica proprio in virtù della sospensione di tutte le coordinate certificate possibili: spaziali, temporali, lessicali e semantiche.

La sonorità musicale avanza, nel testo, insieme al progressivo ‘svuotamento di senso opportuno’; si delinea, così, un ‘senso di fondo’, classificabile letterariamente – e riduttivamente – come *nonsense*, che forse diviene *altro senso*, nella misura in cui si fa generatore di alterità assoluta; codificatore di universi paralleli; vero e proprio propulsore di alternativa esistenziale, non relegabile nella sfera dell’ironico scombussolemento delle regole precostituite e quindi nel ‘semplice’ registro del ‘senza senso’⁴.

vicinanza. A tal proposito cfr. M. Meslin (a cura di), *Il Meraviglioso. Misteri e simboli dell’immaginario occidentale*, Milano, Mursia, 1988; C. Rodia, A. Rodia, *L’evoluzione del meraviglioso: dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori, 2012.

³ L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, cit., pp. 58-59. Si riporta, per completezza, anche il testo originale (p. 132), che restituisce una più adeguata e suggestiva impressione dell’elemento musicale che tale *ninnananna* rappresenta: *Speak roughly to your little boy, / And beat him when he sneezes: / He only does it to annoy, / Because he knows it teases. / CHORUS Wow! wow! wow! / I speak severely to my boy, / And beat him when he sneezes: / For he can thoroughly enjoy / The pepper when he pleases! / CHORUS Wow! wow! wow!*

⁴ Cfr. C. Palaia, *Alice tra nonsense e realtà: la potenza creativa nella letteratura vittoriana*, Firenze, Athena

La musica, per quanto resti sullo sfondo in un paradossale ‘accenno costante’, si eleva a categoria ricostruttiva di questo *altro* senso. Presente ma defilata, in ‘narrativo agguato’; in significativa e scenografica postura rispetto al tessuto stesso della narrazione.

E, nella narrazione, la musica torna in termini più definiti grazie al dialogo tra Alice, la Finta Tartaruga e il Grifone; e diviene oggetto di discussione, di ricordo, di racconto. Tra le materie studiate dalla Finta Tartaruga compare una sola disciplina (o, al massimo, un paio) che non ha bisogno di essere stravolta nella sua essenza e nella sostanza: tra lezioni (ovviamente nel senso punitivo del termine, che quindi andavano lentamente e finalmente a diminuire) che, a seconda delle diverse traduzioni, potremmo intendere come di «Scoria», «Mistero», «Ambizione, Distrazione, Mortificazione e Bruttificazione», «Spreco e Catino», «Riso e Cruccio», restano coerentemente fedeli alla loro origine soltanto le lezioni di «francese» e di «musica».

Ad una prima occhiata pare evidente quanto le due materie vadano irrise, nella meccanica narrativa di Carroll, proprio per ciò che rappresentano, ovvero il perfetto corredo di una ben-educata bambina vittoriana; e quindi perché storpiarne la forma se siamo fermamente intenzionati ad irriderne precisamente il contenuto?

Ma ad una più attenta osservazione ci pare chiaro che la musica viene ‘tutelata’, nella sua integrità, perché partecipa già con la sua stessa essenza alla pratica trasformativa che investe il mondo di Alice. La musica è parte di entrambi i mondi; forse la presenza nei ricordi di Alice e della Finta Tartaruga dà testimonianza di una asemanticità (assoluta prerogativa dell’arte musicale) che la colloca di diritto sul liminare dei mondi carrolliani, senza che ci sia bisogno di intervenire su di essa, anzi riconoscendola quale elemento di avvaloramento e consapevolezza rispetto a tutto quanto Alice vive (e Carroll costruisce).

Ed il ricordo di Alice era già tornato, in precedenza, ai suoi studi musicali quando, al cospetto di una delle compagnie più bislacche e irriverenti che la letteratura possa annoverare, il discorso era caduto sul tempo. Il tempo immobile e ripetuto del Cappellaio, e il tempo ritmato e matematicamente organizzato della musica da ‘studiare’, si confrontavano nella più infantile e disincantata modalità, in una di quelle elaborazioni che, grazie anche alla musica, finiscono per ampliare gli spazi della realtà ‘alternativa’ di Carroll:

Alice sospirò, stanca. «Secondo me potreste impiegare meglio il vostro tempo» disse «invece di sprecarlo con indovinelli senza risposta.» «Se tu conoscessi il tempo come lo conosco io» disse il Cappellaio «non ne parleresti con tanta confidenza.» «Non so cosa vuoi dire» disse Alice. «Certo che non lo sai!» disse il Cappellaio, agitando sprezzante il capo. «Scommetto che non ci hai nemmeno mai parlato, col Tempo!» «Forse no,» rispose prudente Alice «ma so che devo batterlo quando ho lezione di musica.» «Ah! Questo spiega tutto» disse il Cappellaio. «Non gli va di essere battuto. Se invece ti fossi mantenuta in buoni rapporti con lui, lui farebbe fare al tuo orologio tutto quello che vuoi tu»⁵.

E a conferma di quanto sia diretto il legame tra tempo della vita e tempo musicale, il Cappellaio ricorda che i suoi buoni rapporti con tempo ed orologio si sono interrotti pro-

Editoriale, 2011.

⁵ L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, cit., pp. 68-69.

prio in occasione di una 'esecuzione musicale'⁶, durante la quale la Regina gli rivolse l'accusa di aver 'assassinato il tempo'⁷, con conseguente – scontata – minaccia di decapitazione.

Nel decimo capitolo la musica, finalmente, incontra la danza, in una prima relazione coreutica che Carroll affida alla Quadriglia delle Aragoste, danza figurata e surreale, che sancisce il realizzarsi della definitiva sospensione di regole logiche certificate: parole senza senso nella canzone, protagonisti zoomorfi privi di qualunque legame (merluzzi e aragoste), passi incerti e piedi pestati; ma, a sostegno di tutto, la musica. Una canzone stonata ed assurda, che trascina personaggi e lettori nell'universo convulsivo di gesti che si 'riempiono' di spessore sonoro; le cui fibre si significano di suono e si ritrovano, alla fine del capitolo, nella 'struggente' melodia di una 'notturna' ed enigmatica *Zuppa di Tartaruga*, cantata tra singhiozzi, con Alice che va via col Grifone, «mentre sempre più indistinte giungevano, trasportate dalla brezza che li seguiva, le malinconiche parole: *zu-uu-uppa noo-oottur-naaa, O bella Zuppa!*»⁸

Il registro malinconico di un crepuscolo notturno accanto alla zuppa che diviene rimpianto; il tutto in una musica che mescola, infastidisce, confonde e sostiene; e che prelude al gran finale, colmo – guarda caso – di rumori e suoni capaci di narrare.

Durante il processo – culmine del capovolgimento di ogni logica causale e consequenziale – Alice non ci sta più; si ribella, protesta, cede alla voglia di reagire di fronte a tanta sfrontata, presuntuosa e prepotente irrazionalità. Ovviamente, quindi, si sveglia. Si sveglia tra le affettuose e premurose braccia della sorella, che sembra riapparire (o apparire, dato il tanto fugace riferimento che Carroll le dedica all'inizio del libro) apposta per ricevere il 'testimone dell'incanto' da un'esausta Alice, che la lascia lì, facendole dono del suo sogno mediante il racconto, adagiandola su un letto di fantasia che, mai come adesso, si rivela come dimensione sonora, e rispetto a cui la musicalità del tessuto narrativo si ritrova quale elemento *medium* tra veglia e sogno; tra reale e immaginario; tra normalità e meraviglia.

La sorella di Alice ascolta il racconto e, rimasta sola, si addormenta a sua volta, 'consegnandosi' all'*aura* dell'incerto; al profilo del magico. Non appena compie questo passo onirico, Carroll utilizza un riferimento sensoriale assolutamente preciso, e si tratta di quello acustico e sonoro: la sorella di Alice piomba diretta nel sogno narrato e lo fa grazie a tutto ciò che, del sogno, si 'ascolta':

...e mentre ascoltava, o le pareva di ascoltare, tutto il luogo intorno a lei divenne vivo delle strane creature del sogno della sua sorellina.

I lunghi fili d'erba *frusciavano* ai suoi piedi per il passaggio frettoloso del Coniglio Bianco... il Topo spaventato *sguazzava* nel vicino laghetto... udiva il *tintinnio* delle tazze della Lepre Marzolina e dei suoi amici seduti al loro pasto interminabile, e la *voce stridula* della Regina che mandava al patibolo i suoi disgraziati ospiti... ancora una volta il porcellino di latte *starnutiva* in braccio alla Duchessa, fra i *tonfi* di pentole e piatti...ancora una volta lo *strillo* del Grifone, lo

⁶ Si tratta di *Twinkle, twinkle, little bat!*, parodia della famosa *Twinkle twinkle little star* di Jane Taylor, testo ancora oggi presente nell'immaginario collettivo dell'infanzia.

⁷ Nel testo Carroll scrive letteralmente «Killing time», espressione polivalente, poiché accanto al classico significato di 'perder tempo' ed 'oziare', collocata in un contesto musicale diviene, ovviamente, anche riferibile al 'maltrattamento' che la musica, quando non studiata ed eseguita a dovere, subisce da chi la esegue in modo maldestro.

⁸ L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, cit., p. 105.

stridore della matita della Lucertola e il *rantolo* dei Porcellini d'India repressi riempiono l'aria, frammisti ai *singhiozzi* lontani dell'infelice Finta Tartaruga.⁹

A sostegno della dimensione acustica, quasi a protezione di questa incantata scenografia sonora, Carroll utilizza gli occhi e, quindi, la vista. Gli occhi chiusi della sorella di Alice custodiscono il 'contesto meraviglioso del sogno'; le palpebre, serrate, catturano scampoli di immagini ma... no! Non si tratta di immagini: magicamente gli occhi serrati racchiudono suoni; ed il confine tra mondi è affidato al carattere transitorio e trasformatore che l'orizzonte acustico, sonoro e musicale fornisce al ricordo, al sogno e al racconto; tramite il velo della vista felicemente negata:

Così se ne restò lì ad occhi chiusi, quasi credendosi nel Paese delle Meraviglie, pur sapendo che le sarebbe bastato riaprirli e tutto sarebbe ridiventato la prosaica realtà... l'erba avrebbe *frusciato* smossa soltanto dal vento, e il laghetto si sarebbe *increspato* sotto l'ondeggiare dei giunchi... il *tintinnio* delle tazzine da tè sarebbe ridiventato quello delle *campane* delle pecore, e gli *strilli* acuti della Regina la *voce* del pastorello... e gli *starnuti* del bambino, lo *stridere* del Grifone e tutti gli altri *rumori* sarebbero mutati (lo sapeva) nel *clamore* confuso dell'aia affacciata... mentre i *muggiti* delle mucche lontane avrebbero sostituito gli accorati *singhiozzi* della Finta Tartaruga.¹⁰

La dimensione acustica del sogno diviene, negli ultimi passaggi del romanzo, prosima alla dimensione nostalgica e dolcissima del ricordo; ma al contempo, in un veloce spunto di accelerazione narrativa, il confortevole 'smarrimento' sonoro cui la sorella di Alice si abbandona arriva a confinare con un indistinto – e non meno evanescente – futuro, anch'esso raccontato come fosse passato sognante, in una proiezione immaginifica nella quale è Carroll stesso, ormai, a rimpiangere i «felici giorni d'estate»¹¹ che tanta meraviglia ospitavano.

A partire dal consapevole e voluto 'slontanamento' del sogno, fino ad arrivare alla 'porta' sonora capace di mettere in connessione dimensioni e mondi paralleli e diversi, ci pare ineludibile l'accostamento ad un testo poetico che sembra tanto distante dai romanzi di Carroll ma che, in realtà, rivela palesi elementi di corrispondenza. Parliamo de *L'infinito*, di Giacomo Leopardi, dove ritroviamo il *dolce naufragio* quale unica possibile via di fuga esistenziale, in uno 'smarrimento auspicato' cui sembra accostabile l'*immaginazione* conclusiva del romanzo carrolliano di quasi mezzo secolo dopo; un'immaginazione che si fa *fictio*, nel senso dantesco prima e leopardiano poi, divenendo pura 'poiesi' generatrice di racconto o, addirittura, costruttrice di realtà¹².

E cosa immaginava, a sua volta, Leopardi? O meglio, cosa 'si fingeva' nel pensiero? Quale canale permetteva di connettersi alla dimensione 'altra' del rapporto col mondo e

⁹ Ivi, p. 122. I corsivi, volutamente aggiunti, evidenziano la presenza di riferimenti acustici e sonori, aumentata esponenzialmente in vista della conclusione della narrazione, laddove il mondo reale e meraviglioso tendono ad incontrarsi e confondersi, tra sogno, ricordo, racconto e memoria. Si è preferito evidenziare, in questa citazione e nella seguente, anche qualche termine non immediatamente riconducibile alla sfera acustica e sonora, ma che sinesteticamente o evocativamente 'tende' ad una sollecitazione di natura sonora.

¹⁰ Ivi, pp. 122-123.

¹¹ Ivi, p. 123.

¹² Cfr. G. Paparelli, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, in "Filologia Romanza", vol. VII, fasc. 3-4, 1960.

con le sue creature? Col tempo, lo spazio, il passato e il presente? Guarda caso un canale ed un 'ponte' di natura prettamente acustica e sonora, introdotti, anche lì, da una 'intercessione' di natura 'visiva': «sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella», e capace poi di 'aprire' alla dimensione sonora per creare le coordinate di un *infinito* parallelo: «sovrumani Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo»¹³. In questa sorta di 'avvicendamento sensoriale', Leopardi sembra passare dalla possibilità di iniziare a vedere – mediante la vista – alla capacità di 'cogliere il senso' mediante suoni, rumori e voci. E ciò risulta tanto più verificabile quanto più ci si addentra nei versi descrittivi di questo – ormai aperto – confronto tra realtà viva, presente, 'imminente', e dimensione sfumata del passato, del ricordo, di indefinitezza mista a smarrimento, frutto di pura *fic-tio*. Tale confronto resta, infatti, rigorosamente – e poeticamente – confinato nella sfera del *sonoro*: «E come il vento / Odo stormir tra queste piante, io quello / Infinito silenzio a questa voce / Vo comparando»¹⁴, dove pare ormai evidente che negli immortali versi del recanatese si verificava quanto si sarebbe confermato, quasi cinquant'anni dopo, nell'epilogo del primo dei due romanzi dedicati ad Alice Liddell.

Le piante di Leopardi sono la voce della realtà contrapposta alla multidimensionalità del 'felice naufragio'¹⁵; dal fruscio di una erba tanto simile – attraverso la metamorfosi di tutti gli altri rumori – la realtà di Alice si 'ripresenta', serena e consapevole, alle orecchie della sorella sognante.

Nel secondo romanzo Carroll si affida ad un elemento più 'comodamente' identificabile come 'portale': lo *specchio*, infatti, rasserena la coerenza tematica del concetto stesso di 'passaggio'.

Il rapporto del testo con la musica ed i suoni, però, si conferma; quasi si libera; forse proprio grazie al fatto che, essendoci lo *specchio* a fare da porta definita e definitiva, la dimensione acustica può legarsi più liberamente alle vicende di Alice.

Il primo passaggio di rilievo, in termini sonori, diviene già testimonianza di una forte potenzialità emotiva e sentimentale del registro acustico; la neve, con un rumore soffuso e tenue, sembra *baciare* tutto ciò su cui si posa, comprese le finestre: «La senti la neve contro i vetri, Kitty? Che rumore dolce e soffice! Proprio come se fuori ci fosse qualcuno che bacia tutte le finestre. Chissà se la neve gli vuole bene, ai campi e agli alberi, ché li bacia con tanto affetto? E poi li copre ben bene e li mette al calduccio sotto una coperta bianca»¹⁶.

La neve bacia finestre, campi, alberi e prati e sembra somigliare – in maniera speculare – a quella neve che, negli anni Sessanta del secolo successivo, Italo Calvino collocherà quale candido manto a coprire vorticosità metropolitane, grigiori dell'anima, e tutti i rumori che, nel *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*¹⁷, diverranno la 'voce' di smarrimenti e 'marginalità' sociale¹⁸.

¹³ G. Leopardi, *L'infinito*, in Id., *Canti*, Milano, RCS, 2004, p. 52.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. S. Natoli, *Malati d'infinito. Storia del genere umano*, in M. Dell'Aquila (a cura di), *Lettture leopardiane*, III Ciclo, Roma, Fondazione Piazzolla, 1997; G.C. D'Adamo, *Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1985.

¹⁶ L. Carroll, *Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò*, cit., p. 150.

¹⁷ I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, RCS Editori, 2003.

¹⁸ L. Acone, *Territori, margini e infanzie di periferia. La lezione del XX secolo nel Marcovaldo di Italo Calvino*, in M. Tomarchio, S. Ulivieri (a cura di), *Pedagogia militante. Diritti, culture, territori*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

Tornando ad Alice, tra un bisbiglio e l'altro arriviamo al Giardino dei Fiori Parlanti, dove la *possibilità* stessa di parlare certifica l'innalzamento dei fiori allo *status* di personaggio, e la 'vocalità' della loro modalità comunicativa si pone quale misura relazionale nei confronti della piccola protagonista: «E tutti i fiori sanno parlare?». «Parlano come te» disse il Giglio Tigrato. «Anzi più forte»¹⁹; e forte cominciano a gridare anche le petulantissime margherite: «E a questo punto le margherite si misero a strillare tutte insieme, finché l'aria non parve piena delle loro vocette stridule»²⁰.

Avanzando nel racconto, la 'fluidità' del registro sonoro aumenta, e consente una commistione semantica all'interno della quale i fattori emotivi, sentimentali, psicologici e comportamentali dei protagonisti restano costantemente legati a un dato di natura sonora e musicale: tanti sono i *cori* che partecipano ai discorsi, enfatizzano, dialogano, contrastano o complicano: «Su! Fa' vedere il biglietto, bambina!» continuò il Controllore (...) E moltissime voci dissero tutte insieme («come il coro di una canzone» pensò Alice): «Non farlo aspettare, bambina!» (...) «Temo di non averlo», disse Alice in tono spaventato²¹. E quando non basta la decifrazione del contenuto si va nel meta-registro della sonorità negata, significativa quanto quella affermata, in un vuoto di suoni che nulla ha da invidiare alla 'non-musica' di John Cage²²: «Alice pensò: "Allora non serve a niente parlare". Le voci [del coro] non risuonarono questa volta, dato che non aveva parlato, ma, con sua grande sorpresa, *pensarono* tutte in coro (spero che voi comprendiate cosa vuol dire *pensare in coro* – perché io debbo confessare che non lo comprendo)»²³. Carroll si smarrisce felicemente in un *nonsense* che va al di là del registro linguistico e semantico, ma che si eleva alla aleatorietà pura tra detto, non detto e pensato, dove non c'è più definita – o definibile – corrispondenza tra atto da compiere (parola, espressione, pensiero) e contenuto dell'atto stesso.

L'incontro con Tweedledum e Tweedledee è letteralmente 'permeato' di musica, e a più livelli: inizia con bislacche vocine provenienti dai due strani esseri, e continua con la vecchia canzone che torna alla mente di Alice e che, altro esempio di *nursery rhyme*, viene utilizzata come gioco linguistico privo, ancora, di senso. L'episodio culmina coreuticamente, in una danza che coinvolge i due fratelli e la protagonista, e che si regge su una vera e propria musica generata dalla natura: «lei non si sorprese quando sentì della musica, che pareva provenire dall'albero sotto il quale ballavano. La musica era prodotta (a quanto poté giudicare Alice) dai rami che si strofinavano l'uno contro l'altro, come archetti e violini»²⁴.

Tra rumori e grida, canzoni e poesie, il racconto arriva alla malinconica ballata del Cavaliere Bianco – che sfuma nel tenue registro interiore della separazione – per poi toccare una elaborazione più complessa dell'elemento musicale quando Alice, in compagnia delle due regine, passa dalla musica della ninna nanna al sordo rumore del 'regale russare', per poi assistere alla magica metamorfosi sonora, laddove «Quel russare si faceva più distinto a ogni momento, sempre di più assomigliando a un'aria musicale»²⁵; aria musicale che prelude a cori e canzoni a sostegno dei brindisi per la novella Regina Alice.

¹⁹ L. Carroll, *Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò*, cit., p. 163.

²⁰ Ivi, p. 164.

²¹ Ivi, p. 175.

²² Ci si riferisce, ovviamente, alla composizione 'silente' di John Cage 4'33".

²³ L. Carroll, *Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò*, cit., pp. 175-176.

²⁴ Ivi, p. 189.

²⁵ Ivi, p. 268.

Il risveglio è ormai imminente, e la meraviglia si sublima, come nel primo romanzo, nella dimensione del sogno e del ricordo; sfuma magistralmente con un testo poetico dello stesso Carroll, nel quale egli riversa la struggente e commossa malinconia proiettata sull'immagine della 'sua', vera, Alice, che infatti compare nelle iniziali dei versi (acrostici) in tutta la sua 'anagrafica' presenza: Alice Pleasance Liddell.

Il testo va a chiudere un cerchio lirico e musicale che Carroll aveva aperto con la poesia dedicatoria del primo romanzo, e narrativamente ricolloca l'autore in quei dolci pomeriggi, in gita, ma in un senso di allontanamento e finitudine chiaramente 'conclusivo'.

2. Alice tra musica e danza

E proprio l'ultima poesia di *Attraverso lo specchio* 'apre' la riflessione sulla musica che può derivare, potenzialmente, dai romanzi di Carroll: non si tratta – ci chiediamo – di una letteratura particolarmente 'adatta a divenire musica'?

Ed è quanto si è chiesto, evidentemente, un compositore contemporaneo come David Del Tredici, che ha dedicato oltre un quarto di secolo a comporre brani ispirati ad Alice²⁶. Una sorta di letterario, artistico ed istintivo 'innamoramento' che Del Tredici ha vissuto mediante un avanzamento 'confidenziale' ed estetico nei confronti dei romanzi di Carroll.

Due gli elementi di rilievo che ci paiono determinanti: il primo riguarda la varietà musicale che va dalla musica lirica alla sinfonica; dal canto allo strumento solo. È un dato importante soprattutto osservando il vero e proprio processo di graduale 'trasposizione artistica'²⁷ che Del Tredici, come grandissimi compositori prima di lui, mette in campo a sostegno di una vera 'trasformazione' del mezzo artistico nel rispetto della stessa aura emotiva di partenza; della stessa impressione sentimentale che scaturisce da personaggi e narrazione e, in un ampliamento di potenziale estetico, 'si fa' musica mediante la capacità rielaborativa di chi traspone. Il processo passa attraverso due fasi ben individuabili: prima il compositore trova un tema che si sposa in maniera assolutamente 'adeguata' al riverbero emotivo e sentimentale del testo; dopo, una volta che musica e testo divengono aspetti dello stesso spettro contenutistico, la *fluidità* – peculiarità paradigmatica dell'interdisciplinarietà – consente di permeare del medesimo contenuto d'arte – e delle impressioni ed emozioni da esso scaturenti – testo e musica indifferente-mente. La musica, prima legata ai versi e alle parole, può ormai felicemente 'slegarsi' dal dato linguistico avendone, intanto, acquisito senso ed essenza. Del Tredici fa lo stesso ispirandosi proprio ad *Acrostic song*, che diviene, al contempo, canto su musica e musica pura. Il tema è lo stesso, i brani sostanziano una 'abitudine d'ascolto' che rende 'prossime' lettere e note; e *Acrostic song*, dalla successione di versi di Carroll, arriva a diventare 'compiutamente' la successione di note, armonie e melodie di Del Tredici.

²⁶ Dal 1968 al 1995 Del Tredici ha composto, in successione, *Pop-Pourri*; *An Alice Symphony*; *Illustrated Alice*; *In Wonderland*; *The Lobster Quadrille*; *Adventures Underground*; *Vintage Alice*; *Final Alice*; *Child Alice*; *In Memory of a Summer Day*; *Trumphant Alice*; *Interlude and Ecstatic Alice*; *Happy Voices*; *Quaint Events*; *All in the Golden Afternoon*; *Acrostic Paraphrase*; *Virtuoso Alice*; *Haddocks' Eyes*; *Heavy Metal Alice*; *Cello Acrostic*; *Cabbages and Kings*; *Dum Dee Tweedle*, spaziando dall'Opera al Musical, dalla musica da camera ai virtuosismi per strumento solo.

²⁷ Per una lucida, semplice e significativa analisi del concetto di trasposizione artistica cfr. C.S. Brown, *Musica e Letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos Editrice, 1996.

Il secondo elemento distintivo dell'arte rielaborativa di Del Tredici apre ad ulteriori confortevoli connessioni e riguarda lo stile compositivo in senso stretto. Del Tredici proviene da studi musicali allargati e, sebbene vanti esperienze anche nel campo della musica seriale e dodecafonica, egli utilizza, per tutto il lunghissimo 'ciclo' di Alice, una cifra musicale 'neoromantica', tendente a ricollocare la narrazione musicale in un alveo di diretta derivazione romantica²⁸. Questa considerazione diviene illuminante se accostiamo la produzione di Del Tredici alla letteratura che, nella storia della musica, ha visto le più importanti rielaborazioni di storie, racconti, romanzi e fiabe per bambini e ragazzi, ivi comprese le altre versioni dei capolavori di Carroll, nelle quali si sono cimentati diversi musicisti.

La 'misura' di questo stile musicale è senz'altro riconducibile, come figura di riferimento, a Pëtr Il'jč Čajkovskij, compositore capace di 'rivisitare' il Romanticismo in un *Tardo Romanticismo* mai imitativo; sempre in grado di rielaborare la struttura espositiva e la codificazione sentimentale e contenutistica. Čajkovskij diventa doppiamente importante, poi, quando coglie, della narrazione musicale, una potenzialità ulteriore: l'orizzonte coreutico.

Ricordiamo i tre grandi balletti del russo: *Lo Schiaccianoci*, *Il Lago dei Cigni* e *La bella addormentata*. Sono capolavori senza tempo derivanti da narrazioni letterarie che Čajkovskij ripercorre con la sua musica. Musica che, a sua volta, sostiene la grazia e la leggiadria di gesti sapienti, organizzati, eleganti; musica che, indubbiamente, apre la strada ad una consapevolezza – tardo e neo romantica – che si ritroverà quale *topos* musicale e narrativo in seguito.

Walter Slaughter²⁹, Ursuk Chin³⁰, Alan John³¹, Danny Elfman³², Jobi Talbot³³ sono solo alcuni degli importanti ed affermati musicisti che, dalla fine del secolo XIX fino ai nostri giorni, hanno affrontato il personaggio di Alice e le meravigliose storie di Carroll. Si tratta di musical, opere liriche, suites, colonne sonore cinematografiche e, ovviamente, balletti.

E in tutte le *trame sonore* di questi musicisti ritroviamo, intatta, la cifra di un *Neoromanticismo* che si conferma, attraverso epoche e autori, il *leitmotiv* stilistico-musicale della narrazione fiabesca. Čajkovskij sembra aver tracciato una linea dalla direzione certa e ineludibile; una traiettoria musicale dai confini delineati quanto fluttuanti, che ritrovano nella certezza della 'melodia', e nella sua rassicurante riconoscibilità, il riferimento più affidabile.

Ci pare possibile, così, isolare degli elementi di 'rifrazione' artistica relativa ad Alice, che da Čajkovskij in poi sono individuabili, da un lato, nel 'tipo' di musica più idoneo alla narrazione musicale – ovvero il canone Tardo-Neo-romantico –; dall'altro, in un 'potenziale artistico' che non si esaurisce nella dimensione della 'sola' musica, ma si amplia al 'gesto' sonoro e musicale per eccellenza: il gesto della danza.

²⁸ David Del Tredici è uno dei maggiori esponenti del *Neoromanticismo* musicale del XX secolo, che va a completare una sorta di *fil rouge* che, dalle declinazioni pure del Romanticismo ottocentesco, si rinnova nel *Tardo romanticismo* e si 'compie' nel *Neoromanticismo* degli anni e dei compositori a noi più vicini.

²⁹ *Alice in Wonderland*, musical, parole di H. Saville Clark, 1886.

³⁰ *Alice in Wonderland*, opera lirica, 2007.

³¹ *Through the looking glass*, opera lirica, 2008.

³² *Alice in Wonderland*, colonna sonora per l'omonimo film di Tim Burton, 2010.

³³ *Alice's Adventures in Wonderland*, balletto, 2010; *Alice's Adventures in Wonderland*, suite, 2012.

L'orizzonte coreutico-musicale che si apre, così, nella rilettura dei romanzi di Carroll, parte dalla considerazione dello stesso Čajkovskij di poter creare una sorta di «clima emotivo» a supporto della grazia dei movimenti in scena. Il grande musicista non ha mai composto ispirandosi direttamente a Carroll, ma la sua 'impronta' musicale è talmente forte da essersi imposta quale paradigma musicale rielaborativo.

Troviamo conferma di ciò in una sorprendente operazione artistica che, negli anni Novanta del secolo appena trascorso, il compositore americano Carl Davis ha messo in piedi, sfruttando tutte le potenzialità di quanto fin qui descritto. Gli viene commissionato da Derek Deane un balletto su Alice, ma la richiesta – a nostro avviso illuminata – include una specifica indicazione musicale: Deane vuole che la base musicale sia elaborata su musiche di Čajkovskij, e non su partiture nuove e originali. Arriva, così, una sorta di 'certificazione' che coglie, nella musica del compositore russo, una specie di funzione 'archetipica' direttamente collegata, da un lato, ad una corrispondenza con elementi letterari che ciclicamente ritornano e si confermano (quasi proppiane – e riutilizzabili – 'funzioni' musicali); dall'altro, alla dimensione coreutica. Ciò consente al musicista di scomporre alcuni temi da composizioni di diversa natura (pianistiche, sinfoniche, strumentali) per poterli poi ricomporre in un sostegno narrativo riferibile alla storia di Alice e ad una sua rappresentazione danzata. Davis, del resto, si trova di fronte alla produzione di un autore che, durante tutti gli anni della sua vita, si è confrontato con la letteratura di ogni tempo e luogo passando, con balletti, opere, musiche di scena e sinfonie, da Hoffmann a Shakespeare, da Perrault a Puškin, da Tolstoj a Gogol³⁴. Davis riesce a creare, così, una 'scenografia musicale' intrisa di letteratura, nella quale la 'storia' di Alice si accomoda con conforto e coerenza tematica.

E ancora, a 'parziale completamento' di una panoramica relativa alle trasposizioni musicali dei romanzi di Carroll, Jobi Talbot, il più giovane dei compositori sopra citati, nato nel 1971, si fa testimone di questa linea di 'ricostruzione' narrativa, musicale e coreutica, e infatti nel 2010 compone le musiche per un balletto di grande successo.

A distanza di soli due anni, in una direzione inversa a quella fin qui analizzata, ma altrettanto valida in termini di spessore artistico, estrapola dal balletto la sola musica, sottraendola al gesto danzato, per sublimare in pura essenza sonora l'incanto dell'universo di Alice. La *Suite* del 2012, infatti, si nutre degli stessi temi del balletto, ma narra mediante la sole note musicali.

Musica, danza, rumori, suoni e bisbigli; tutto proviene da Alice e tutto vi torna, per rinascere con ritmi, melodie, armonie, passi e volute ancora e sempre nuovi; come se ad ogni pagina sfogliata potesse aprirsi uno scrigno, prezioso, di suoni; una riserva di poiesi antica e bellissima, senza delimitazioni di sorta; un letteratura così bella da stare 'stretta' nei soli confini dei fogli scritti, per quanto connaturati ad essa.

E ad ogni pagina, allora, la musica viene fuori da lettere e parole e, disobbediente, filtra 'di qua' dal testo; come Alice, una volta ancora, si affaccia 'di là', tra sonore meraviglie.

³⁴ Sulla produzione di Čajkovskij e sulle derivazioni letterarie cfr. D. Brown, Čajkovskij, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Vol. II, Torino, Utet, 1997; C. Casini, M. Delogu, Čajkovskij, Milano, Rusconi, 1993.

Bibliografia

- Acone L., *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015.
- Acone L., *Territori, margini e infanzie di periferia. La lezione del XX secolo nel Marcovaldo di Italo Calvino*, in Tomarchio M., Ulivieri S. (a cura di), *Pedagogia militante. Diritti, culture, territori*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.
- Avanzini A., *Il viaggio di Alice. Una sfida controcorrente*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- Brown C. S., *Musica e Letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos Editrice, 1996.
- Calvino I., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Milano, RCS Editori, 2003.
- Carroll L., *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*, trad. it. di M. D'Amico, Milano, Mondadori, 2014 (1978).
- Carroll L., *Alice nel paese delle meraviglie*, trad. it. di D. Ziliotto e *Alice nello specchio*, trad. it. di A. Lugli, Salani, Milano 2015.
- Casini C., Delogu M., Čajkovskij, Milano, Rusconi, 1993.
- D'Adamo G.C., *Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1985.
- D'Amico M. (a cura di), *Il mondo di Alice*, Milano, BUR, 2006.
- Dell'Aquila M. (a cura di), *Lettture leopardiane*, III Ciclo, Roma, Fondazione Piazzolla, 1997.
- Giglio T., *Alice nel mondo dello specchio*, Milano, Universale Economica, 1952.
- Gardner M., *The annotated Alice*, Milano, Longanesi, 1972.
- Givone S., *Ermeneutica e romanticismo*, Milano, Mursia, 1983.
- Leopardi G., *L'infinito*, in Id., *Canti*, Milano, RCS, 2004.
- Meslin M. (a cura di), *Il Meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario occidentale*, Milano, Mursia, 1988.
- Palaia C., *Alice tra nonsense e realtà: la potenza creativa nella letteratura vittoriana*, Firenze, Athena Editoriale, 2011.
- Paparelli G., *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, in "Filologia Romanza", vol. VII, fasc. 3-4, 1960.
- Pirrotta N., *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- Rodia C., Rodia A., *L'evoluzione del meraviglioso: dal mito alla fiaba moderna*, Napoli, Liguori, 2012.
- Ruwet N., *Linguaggio, Musica, Poesia*, Torino, Einaudi, 1983.